

МАСТЕРОВИТЫЙ профессионал-инсценировщик, выбирая прозу для театральной «переделки», обычно ищет остро сюжетное произведение с большим количеством диалогов. Мои театральные интересы, наоборот, возникали почти всегда в связи с прозой, как раз не обладающей четко выраженной драматургией. Чем скуднее внешнее действие, чем меньше диалогов, чем, простите, дальше проза эта отстоит от театра (вернее, от наших привычных представлений о театре!), тем интереснее начинать придумывать сценический мир, соотновещающий моему личному, чисто читательскому представлению о первоисточнике...

На первый взгляд, этот первоисточник совершенно несценичен, но именно в силу этой своей несценичности он и таит в себе драгоценный сверхтеатр!.. Вот почему писание пьесы на первооснове классика есть своеобразная творческая «борьба» со «статикой» книжного текста, с одной стороны, и с нашим рутинным представлением о театральных возможностях — с другой. Вот почему ожившая на театральных подмостках проза в конце концов пьесу в ее обычном выражении сегодня частенько

превосходит, ибо предлагает зрителю и более глубокий смысл, и более изощренную форму.

Театр симфоничен в своем выражении. Следовательно, тот словесный массив, который составляет прозу как таковую и превращается в текстовую запись диалогов в пьесе, отныне уже не проза, а слово, сказанное в театре. Это слово, окрашенное индивидуальной интонацией актера, конечно же, есть наивысшая ценность, которая обеспечивается смыслом и человеческим пониманием этого смысла. Но в театре бывает, когда и слово-

лет» на основе романа «Гамлет» будет мощнее просто пьесы. Мысленно «читая» предполагаемый роман, я выхожу на более подробный, более скрупулезный анализ пьесы волей-неволей. Несуществующий Шекспир-прозаик объясняет и проясняет реального Шекспира-драматурга!.. Ведь на репетициях, особенно в «застольном» периоде, мы как раз тяготимся незнанием тех или иных элементов и делаем все, чтобы преодолеть это свое незнание! Мы читаем и обсуждаем не пьесу, а именно роман «Гамлет»! То есть то, что гораздо больше известной

Ставя «Резиоза», Мейерхольд, как известно, ставил **все** Гоголя плюс пытался театрально реализовать свой комментарий к его мирознанию. Этот метод — открытие мастера режиссуры, но оно чрезвычайно «выгодно» прежде всего для Автора. Мир писателя получает при переходе письменной речи в устную еще и поэтическое выражение, уловимое теперь в живых картинах театра. В работе над «Историей лошади» мне хотелось расширить текстовые рамки рассказа до гигантских объемов **все** Толстого — дать зрителю чуть больше, чем располагает повесть «Холстомер». Отсюда почти незаметное, но постоянное внедрение в пьесу «История лошади» некоторых генеральных

намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать...». Эта точка зрения становится вдвойне интересной в контексте популярных сегодня суждений о том, что неизвестно, «согласился» ли бы сам классик на «переделку» (кстати, когда заходил разговор о театральной жизни его прозы, Достоевский, отметим особо, употреблял только слово «переделка», и никакое другое!), и что якобы в связи с недостатками в нашем авторском праве бедный классик оказывается, понятное дело, «безответным».

Нет, не такой уж он безответный, тот же Федор Михайлович, когда так пишет другому литератору — М. П. Федоро-

Ах, как мучился Булгаков, работая над сценизацией «Мертвых душ»! «Как видите, это не 161-я инсценировка и вообще не инсценировка, а совсем другое», — написал он в письме другу. А что?.. Как называется это «другое»?

До сих пор нет приемлемого слова.

Перечитаем выступление В. Г. Сахновского на художественном совещании во МХАТе (1930 г.) и выпишем перечисляемые им приемы булгаковского метода:

1. Перенос текста из одного места в другое.
2. Нарушение хронологической последовательности, перестановка событий.
3. Передача слов одних персонажей другим.
4. Создание совершенно новых сцен.
5. Сгущение, соединение текста из разных частей прозы.

Я прихожу также в восторг, читая, к примеру, и такие строки письма Булгакова Немировичу-Данченко: «...потребуется внимательнейшее и тончайшее изучение как текста поэмы «Мертвые души», так и других подсобных материалов, например, писем Гоголя и сочинений некоторых гоголевских современников». Сходную задачу и я ставил перед собой в работе над классикой, имея в виду одну, общую, лейтмотивную для всей русской культуры тему: протест против насилия, аморализм «справа» на насилие, конфликт человеческого и животного, жертвы и хищника, души живой и мертвечиной душа...

— А зачем «дополнять» классиков? — спрашивает иной зритель и тотчас подымает шум. — Вмешательство!

Да, вмешательство. Но это не вмешательство, разрушающее авторское мирознание и стиль; это — вмешательство, я бы сказал, созидательного характера. Это совершенно иное — творческое — качество, которое продемонстрировано было еще Шекспиром, обрабатывавшим сюжеты староримских новелл в «Ромео и Джульетте», и... тем же Булгаковым, выдающийся пример которого нам просто ближе по времени.

«Дело в том, что для того чтобы гоголевские пленительные фантазмагии ставить, нужно режиссерские таланты в Театре иметь», — улыбаясь Михаил Афанасьевич и в том же грустновато-шутливом тоне буквально в три строки умещает, может быть, гениальный свой план театрального решения поэмы:

«Первый мой план: действие происходит в Риме (не делайте больших глаз!). Раз он (Гоголь. — М. П.) видит ее (Россию. — М. П.) из «прекрасного далека», и мы так увидим!»

Не увидим. Не увидели. Кто-то в свое время все-таки «сделал большие глаза»...

«Рим мой был уничтожен, лишь только я доложил экспозе. И Рима моего мне безумно жаль!»

И нам жаль. Но только ли жалость должны вызывать эти живые театральные идеи?.. Оставшись в замысле, они не исчезли в вымысле, хотя и тот вариант булгаковской пьесы «Мертвые души», который выдержал испытание временем и до сих пор исполняется во МХАТе, заслуживает нашего преклонения.

...После премьеры «Бедной Лизы» в БДТ было много зрителей, которые так говорили: «Я пришел домой из театра, схватил с полки Карамзина и читал полночи!»

Итак, зритель снова превращался в читателя. Это ли не лучшая «рецензия» на коллективный сценический труд?.. Почему так умирленно и радостно щемит мое сердце, когда обыкновенный зритель хватается за пуговицу и сообщает всякий раз о своем возвращении к «святым местам» Литературы, великая жизнь которой в нашем сознании и воображении будет продолжаться и впредь.

КНИГА НА СЦЕНЕ

Марк
РОЗОВСКИЙ

«НЕ ДЕЛАЙТЕ БОЛЬШИХ ГЛАЗ»

Продолжаем дискуссию,
начатую статьей В. Розова

никаких нет, пауза, тишина, или, наоборот, музыка заиграла, или декорация только высветилась и актер молчит, а зрительный зал волнуется, сопереживает... Задача драматурга, таким образом, сегодня не исчерпывается написанием диалогов с ремарками типа «входит-выходит», — современному театру необходима пьеса, предлагающая, как конкретно мирознание автора можно выразить на сцене. И диктующая театру средства этого выражения.

Именно поэтому не следует бояться режиссерского жаргона и стыдиться словечка «материал»... Лично я, если бы мне пришлось ставить того же «Гамлета», прежде всего вообразил бы, что гениальная пьеса, которую я держу в руках, есть не что иное, как инсценировка некоего, пока нам почему-то неизвестного толстого романа под названием... «Гамлет». Пьеса «Гам-

лет» пьесы и даже, может быть, глубже!

По-разному можно читать книги. Драматург — особенный читатель. Его чтение — это всегда поиск и самого главного, и самого второстепенного, которое в сценическом выражении может стать главным. Доктрина книги сопрягается с доктриной театра, но глупо и бесполезно рассчитывать на их тождество. Искусство драматурга состоит не в буквальном повторении тех или иных элементов прозы со сцены, а в передаче этих элементов в новых для них формах выражения.

Образ многозначен, — следовательно, прочтение образа будет разным в зависимости от субъективного восприятия. Но классическое произведение хранит в себе и объективный смысл. Этот смысл — сокровище культуры и истории. «Руководя» нашим сегодняшним восприятием, автор-классик предоставляет нам свободу переживаний и мыслей, которые были рождены в процессе нашего чтения, но классическую литературу иногда путают с вердиктами, буквально следовать. Автор же предлагает нам многозначный образ. Установка на единственность смыслового содержания, «раз и навсегда», лишает произведение классика света и воздуха, которые так необходимы ему и нам.

идей Толстого — из других произведений, но, несомненно, обогащающих наш сценический труд. Не с потолка, не по произволу, а свободно и ответственно возникают новые образы, новые реплики и даже новые эпизоды. И у каждого нового элемента есть отысканное и зафиксированное обоснование в лексике и мирознании Автора.

Можно ли сегодня поставить хорошо Пушкина, не зная, скажем, речи Достоевского о Пушкине?.. Культура тем и прекрасна, что не ограничивает писателя его собственными произведениями, но дает нам, потомкам, счастливейшую возможность для восприятия его творчества во времени. Может быть, это и есть историчность?.. Может быть, именно поэтому культуру не следует охранять. Ее надо хранить.

Да, не утихают споры... Но нельзя ли — на всякий случай — быть поосторожнее в оценках Искусства и помнить народную мудрость о том, что пересол хуже недосола?

Для этого, по-моему, надо одно: перестать... спорить. Ибо сначала давайте утвердимся в бесспорном. А уж потом, кому кому будет охота, так пусть и рукопашная...

Что же, мне думается, не нуждается в диспуте?

Прежде всего — признание как за литературой, так и за театром права на 1) самостоятельность и 2) самоценность. Как это ни странно звучит, но до сих пор в нашем сознании как-то не уложилась банальная истина, что это два разных и совершенно равноправных вида искусств. Мы этого почему-то никак не хотим понять, но — ах! — как же хорошо это понимали сами классики.

Критик А. Смелянский ссылается в дискуссии на Толстого и Достоевского. Не так-то все просто. Помнится, перед началом работы над «Холстомером» я прочитал в воспоминаниях Гольденвейзера записанные им слова Льва Николаевича: «Если содержание художественных произведений может быть бесконечно разнообразным, то так же и их форма. Как-то в Париже мы с Тургеневым вернулись домой из театра (подчеркнуто мной. — М. Р.) и говорили об этом, и он совершенно согласился со мной». Я был поражен этой толстовской мыслью, высказанной в случайной беседе, но такой глубокой и важной: ведь если Лев Николаевич понимает театр столь широко и свободно, то нам, как говорится, сам Бог велел!

Стоит также открыть том с письмами Достоевского, вчитаться в его обращение к литератору В. Д. Оболенской, сохранившееся еще при жизни Федора Михайловича инсценировать «Преступление и наказание»: «Насчет же Вашего

у: «Посоветовались бы Вы в Москве с кем из авторов, знающих сцену практически (подчеркнуто мной. — М. Р.)... Что еще идет в повести, не пройдет на сцене. Сцена не книга».

«Сцена не книга» — этим все сказано. Один вид искусства отделен от другого, и именно благодаря этому мы оказываемся ныне свидетелями и участниками грандиозного процесса диалектики культуры, взаимодействия ее форм.

В XX веке с приходом в театр режиссера началось то, о чем мечтал Достоевский, — работа художников, «знающих сцену практически». При жизни Достоевского таких людей еще не было, ибо режиссерство было тогда должностью и еще не заслужило именоваться Искусством. Только через пару десятилетий появятся Станиславский, затем Мейерхольд, которых недаром назовут «реформаторами сцены». Чехова поначалу считали несценичным, и быть бы ему таковым, если бы новые методы режиссуры не сломали привычные представления о «сценичности» — несценичности», о том, что «возможно» и что «невозможно» в театре. Усилиями МХАТа — совершенно нового по тем временам театра — «несценичность» Чехова была преодолена и сделалась вдруг достижением сначала национальной, а потом и мировой культуры. Вдруг оказалось, что возможности театра столь безграничны, а феерическое торжество театральности в последующих опытах Вахтангова, Таирова, Маяковского, Брехта столь убедительно, что всем, кто занимается искусством сцены, надо почесать в затылке и заняться пересмотром старых, испытанных приемов и средств. Чтобы делать новое, надо было научиться по-новому открывать психологию человека, однако стремление к театральности часто становилось самодовлеющим и противоречило утверждению реалистических форм. Что же произошло?.. Режиссура стала замечать драматурга в былом его выражении. Театру потребовалась или драматургия нового типа, или такого рода литературный материал (да поймет меня правильно и не осудит Виктор Сергеевич Розов!), который с точки зрения режиссуры давал скрытые возможности для неожиданных и глупых решений. Исследование человека требовало труда тончайшего, попыток проникновения в тайнственное и сокровенное человеческое сознание (и подсознание!), — и Театр со своим всплеском театральности здесь рисковал отстать от Литературы, все это давно умевшей, давно понявшей. Что было делать?.. И Театр обратился к классикам, ибо осознавал мощнейшую аппаратуру классического наследия.